



Égypte/Monde arabe

6 | 1991

Des espaces qualifiés 2

L'intérieur cairote dans le cinéma égyptien contemporain

Quelques exemples

Marie-Claude Benard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ema/447>

DOI : 10.4000/ema.447

ISSN : 2090-7273

Éditeur

CEDEJ - Centre d'études et de documentation économiques juridiques et sociales

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 1991

Pagination : 79-87

ISSN : 1110-5097

Référence électronique

Marie-Claude Benard, « L'intérieur cairote dans le cinéma égyptien contemporain », *Égypte/Monde arabe* [En ligne], Première série, Des espaces qualifiés 2, mis en ligne le 08 juillet 2008, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ema/447> ; DOI : 10.4000/ema.447

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

© Tous droits réservés

L'intérieur cairote dans le cinéma égyptien contemporain

Quelques exemples

Marie-Claude Benard

- 1 L'analyse qui suit a pour objectif d'établir qu'on peut se servir du cinéma de fiction réaliste comme un outil (un document) pour regarder comment vivent les gens. En filmant l'action dans un décor choisi, que celui-ci soit construit ou « naturel », on montre un espace d'accompagnement de la vie. Quant au réalisme, il se trouve qu'une bonne part du cinéma égyptien contemporain puise ses sujets dans la vie très quotidienne des citadins, envisagée dans ses aspects actuels les plus sociaux : la difficulté pour les jeunes à prendre l'initiative dans des conduites fortement institutionnalisées, comme le mariage, dans *L'amour sur les Pyramides*, de 'Atif al-Tayyeb, l'émigration dans les pays du Golfe et, pour celui qui revient après huit ans d'absence, le choc de sa confrontation aux mutations de la société égyptienne dans *Retour d'un citoyen*, de Muhammad Khan et les possibilités d'exercice d'un pouvoir individuel sous couvert de conscience professionnelle et de sauvegarde des intérêts du service public, dans *La femme d'un homme important* de Muhammad Khan ; l'inégale répartition des rôles entre masculin/féminin et la désertion de la position féminine-maternelle dans *Messieurs les hommes* de Ra'fat al-Mihi, les difficultés matérielles de la vie d'une veuve avec quatre enfants à Chubra dans *Jour amer, jour doux* de Khayri Bichara.
- 2 L'espace habité, comme beaucoup l'ont déjà dit (cf. bibliographie), est un cadre porteur d'actions, un espace qualifié par les pratiques potentielles ou effectives des usagers. Puisque l'habitat est toujours accompagné, informé par un scénario préalable, pourquoi ne pas tenir compte, à côté du scénario de l'habitant, de l'architecte, du scénario et du regard du cinéaste (réaliste), dans l'étude de l'espace domestique ? « (...) Si l'architecte a cet avantage extraordinaire de pouvoir projeter ses passions, ses nostalgies », comme le dit Abd al-Wahid al-Wakil¹, on peut considérer le metteur en scène comme une sorte d'architecte.
- 3 Mais le plan d'architecte est un plan-à-plat, sans point de vue apparent, sans angle, sans sujet situé. Il présente l'espace complètement désubjectivé (sauf quand, par souci

d'humaniser les tracés en évoquant des usages, on a recours aux idéogrammes que sont, dessinés vus de dessus, un lit, une table, un tapis, etc.) Les cadrages et le montage du cinéma découpent, eux, des espaces choisis, vivants et qui ne rabattent pas le décor au sol.

- 4 Le fait de filmer ajoute au lieu un surcroît de qualification qui résulte d'une sélection redoublée. En effet, dans l'ensemble du parc immobilier existant sont choisis des lieux. A Helwan, la maison de *Retour d'un citoyen*, à Chubra, l'appartement des parents de 'Ali dans *L'amour sur les Pyramides* : première sélection. Dans ces lieux ne seront montrées que certaines parties, sous des angles choisis : deuxième sélection. On a donc trois degrés :
 - les lieux donnés,
 - les lieux choisis (sélection 1),
 - les espaces retenus (sélection 2), que j'appellerai « espaces activés », par exemple dans *Jour amer, jour doux*, le couloir, la fenêtre aux verres colorés.
- 5 J'ai étudié cette double sélection en me demandant, à propos de la seconde (activation) si elle recoupait ce qu'on savait sur la topologie domestique, si elle pouvait être traitée objectivement comme un complément d'information sur les façons contemporaines d'habiter au Caire et versée au compte de l'usage, de la dimension vécue, ou bien si elle devait rester au compte de la dramaturgie égyptienne contemporaine, l'image n'engageant pas les usages. Les films utilisés peuvent être dits « réalistes » dans la mesure où ils ont été tournés en décors réels, que l'intrigue y fait plus ou moins largement référence à des séquences de vie sociale, citadine, et que leurs auteurs disent ne pas vouloir faire leur propre construction. La sphère domestique est peu présente sur l'écran, car sur moins de trente films étudiés seuls les dix films cités plus haut montrent des scènes d'occupation effective de l'espace domestique.
- 6 La première sélection permet de faire l'inventaire des lieux cinématographiquement choisis (pour l'ensemble des films). Si on procède à une sorte d'état des lieux, on voit que les espaces domestiques montrés sont de trois sortes : villa, appartement, habitat précaire.
- 7 1) L'existence de l'habitat précaire est bien mentionnée par le cinéma, l'espace domestique s'y réduit à une pièce multi-usages (*Les rêves de Hind et Camélia*), ou plus radicalement encore, à un lit devant la fenêtre dans *Le Professionnel* de Muhammad Khan.
- 8 2) À l'autre extrême, la villa donne lieu à deux versions inégalement intéressantes :
 - villa riche, symbole de la réussite sociale, de modèle américain plutôt qu'arabe, pour reprendre l'alternative utilisée par Tariq Ben Miled, située dans les environs du Caire et montrée d'une façon fragmentaire, de l'extérieur, côté piscine et jardin.
 - traitement plus réaliste, villa modeste, lotissement de Helwan.
- 9 3) Appartements :
 - divisibles selon un critère économique (riche/pauvre), selon un critère historique (passé/présent), selon un critère topologique qui fonde la typologie : plan à sâla/plan à couloir.
- 10 On peut rappeler brièvement que la *sâla* est la pièce dans laquelle on entre. De cette place, elle devient pivot, car elle a la double fonction d'assurer la distribution des autres pièces autour d'elle et d'être le lieu d'un séjour (familial et/ou de réception) dont témoigne un mobilier approprié. Cette double finalité la différencie du couloir, normalement réservé au seul passage. Différence à la fois morphologique et fonctionnelle : « Un couloir (*tur'a*) ne peut pas être une *sâla*, on ne peut pas mettre un *taqm* (un ensemble de meubles :

canapé et fauteuils), même pas une table au milieu. Il n'y a pas d'angles et on ne peut même pas faire un coin (*rokna*) »².

- 11 Il se trouve que dans les films étudiés, les deux derniers critères, « passé » et « à sâla » se confondent, de même que « présent » et « à couloir ». Ainsi, à l'écran, les appartements récents sont « à couloir », alors que les plus anciens sont « à sâla ». Le clivage « à sâla »/« à couloir » (parce que je n'ai pas rencontré à l'écran la réunion des deux) m'a semblé le plus significatif. Laissant de côté « villa riche » et « habitat précaire », j'ai observé le traitement, par le cinéma de l'espace domestique cairote « à couloir » ou « à sâla » (dans l'appartement ou dans la villa).
- 12 En passant à la deuxième sélection, voyons quelles sont, de ces espaces choisis, les parties « activées » par celle-ci. Dans cette opération, retrouve-t-on à l'écran ce qu'on sait des manières d'habiter ?
- 13 On sait (cf. bibliographie) que l'espace domestique cairote est caractérisé par certains « points sensibles » – pour reprendre l'expression de J.-C. Depaule – qui sont :
 - 1 - la clôture,
 - 2 - le contrôle des ouvertures, seuils, limites,
 - 3 - la division sexuée,
 - 4 - la multifonctionnalité ou « faible spécialisation », selon une autre expression de J.-C. Depaule,
 - 5 - la rareté,
 - 6 - la hiérarchie des lieux,
 - 7 - le centrement.
- 14 1 - Ce qu'on sait de la clôture de l'espace intérieur, c'est-à-dire de l'aménagement d'un retrait protecteur pour un lieu réservé à l'intimité, soustrait aux regards étrangers, serait vérifié par l'actuel cinéma dans la mesure où celui-ci préfère (dans une large mesure) filmer la vie au-dehors. Le spectateur reste au dehors. La clôture elle-même n'est guère photogénique. Il se peut que l'intérieur ne soit pas tant un lieu qu'une métaphore dans l'imaginaire traditionnel. Le cinéma (*a fortiori* « réaliste ») ne peut prendre en charge de telles « images ». Les habitudes de regard culturelles donnent à l'espace une pré-orientation. Ici, quand l'intérieur fait vue, c'est sur l'extérieur et non sur lui-même. Ce qui ne sera pas le seul exemple de mouvement centrifuge.
- 15 Matériellement, si l'on tient compte de l'exiguïté de l'espace domestique (le plus courant) quand on tourne dans des lieux réels, on comprend pourquoi, s'il n'est pas escamoté, il est plus souvent signifié que montré, ramené aux meubles ou objets qui le désignent. Le salon est réduit à la mise en évidence d'objets emblématiques que sont le dossier du fauteuil, le plateau sur la table basse, le tableau au mur. Le lieu est absorbé par les objets qui le décoorent.
- 16 La clôture, au sens actif de clore, est présentée par l'inventaire quasi systématique que la caméra fait des frontières, parois des murs, portes, fenêtres (voir l'insistance sur celle du salon dans *Jour amer, jour doux*) et balcons. Une fois délimités les bords extérieurs, on obtient l'intérieur : résultat de ces opérations de fermeture. Cette évidence-de-maçon est ici clairement rappelée.
- 17 A cette clôture, une exception : la villa de Helwan, dans *Retour d'un citoyen*, qui est filmée ouverte, porte et fenêtre opposées permettant une vision traversante de l'intérieur. Cette ouverture peut tenir à la spécificité du type « villa » protégée de la rue par des murs extérieurs.

- 18 2 - De la clôture suit le contrôle des ouvertures. L'importance d'un tel contrôle se voit, sur l'écran, à la nécessité du passage par un seuil *prédéterminé*. Ce qui est manifesté par les transgressions à cette règle que sont les passages par la fenêtre dans *Jour amer, jour doux*. L'espace domestique est montré orienté, par conséquent porteur d'un ordre de succession qui règle son parcours. Dans le découpage des plans, les scènes d'intérieur sont le plus souvent introduites par une séquence intermédiaire montrant le franchissement de la porte. Celui-ci est réglé dans une suite, plus symbolique *que* réaliste. Monter (les escaliers), sonner, attendre, ouvrir ou se faire ouvrir, pénétrer, rappellent les opérations qui séparent l'intérieur de l'extérieur. Dans *L'amour sur les Pyramides*, où ce rite de franchissement de la porte n'est montré qu'une fois, c'est justement quand le héros revient au bercail après transgression des règles familiales (femme, alcool).
- 19 Corrélativement, la sortie du domicile fait l'objet d'accompagnement, de correction, de retouche, sous forme de rappels et de dernières paroles, de regard de ceux qui restent sur ceux qui partent, ou bien simplement regard de l'acmé, comme s'il fallait s'assurer de la sortie. La frontière est aussi investie de l'intérieur par la station fréquente des habitants dans les zones limites qui sont meublées à cet effet : conversation de la mère à la fenêtre, devant la fenêtre, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de celle-ci, dans *Jour amer, jour doux*, aux balcons (*La femme d'un homme important*), et sur les terrasses (*Un demi-million*).
- 20 3 - La division sexuée est suffisamment présente pour que, dans la journée, son non-respect dans l'espace commun de la cuisine par la jeune sœur, Lamia et son beau-frère, entraîne scandale et quasi embrasement dans *Jour amer, jour doux*.
- 21 4/5 - Quant à la faible spécialisation, elle est commandée dans ces films par la rareté de l'espace domestique disponible, l'exiguïté des lieux car, là où il y a de la place (appartement riche) on retrouve la spécialisation : salle à manger, salon à recevoir, chambre à coucher.
- 22 L'exiguïté des lieux réduit l'intérieur à n'être que le lieu du sommeil (conformément à l'étymologie du mot *bayt*, ou *bêt* en dialecte), de la nourriture, traité comme une étape réparatrice entre deux sorties, une halte provisoire. De cette monofonctionnalité, une preuve par l'absurde est fournie par *L'avocat*, où Ra'fat al-Mihi, montrant dans la *sâla*, la réunion des activités matinales de chacun, produit un effet de saturation très efficace.
- 23 On voit la désaffectation dont l'intérieur est l'objet, à ce que le plus souvent, le héros n'y reste pas (exception faite de *Retour d'un citoyen*, mais le propos de ce film est précisément de montrer la désaffectation du lieu familial hérité des parents). Très rares sont les scènes où, dans l'espace privé, on voit faire quelque chose qui ne soit pas lié à la reproduction de la vie (comme la courte lecture à laquelle se livre, sur son lit, le héros dans *Un demi-million*),
- 24 6 - Parce que l'espace est rare et en même temps hiérarchisé, il ne laisse pas à tous les habitants (de la sphère domestique) la place de se poser au-dedans (sauf au lit et à table). D'où, très visibles au cinéma, les sorties continues et l'investissement des lieux publics par les exclus de l'espace de la maison que sont d'une part les jeunes, d'autre part les hommes. Ce mouvement centrifuge est conforme à la règle. Faute d'un tel mouvement, il y a conflit d'autorité pour la maîtrise de la « bonne place » dans l'espace de réception ; ainsi, dans *Jour amer, jour doux*, la rivalité entre la mère et son gendre, ce conflit montre l'existence d'un centre, au sens de point unitaire, exclusif. Dans le décor-dispositif conçu par Khayri Bichara pour ce film, il y a deux pôles opposés : le salon et la chambre de la

mère, mais ils ne sont pas équivalents il n'y a qu'un centre hiérarchique près de la fameuse fenêtre aux verres colorés qui, beaucoup plus que la porte, assure tout au long de la narration l'articulation entre l'intérieur et l'extérieur. C'est la seule formation d'un centre que j'ai vu intégrée dans l'action des films étudiés.

- 25 7 - Car par ailleurs, on ne retrouve pas à l'écran ce que l'on sait de l'habitat centré. L'image du centrement familial associé au plan à *sâla* est peu compatible avec la mise en action des membres de la famille. L'existence du centre géométrique dans la maison est liée à l'inaction, à l'immobilité du personnage qui fait pivot. Dans *La volonté* de Kamat Selim (1939), qui est un bon exemple d'espace centré, la *sâla* absorbait tout l'espace domestique d'action, l'action domestique se réduisait à la conversation-décision, entre époux et avec les voisins.
- 26 Aujourd'hui, le plan à *sâla* reste très fréquemment montré, mais il n'est pas l'espace de vie choisi pour accompagner l'action. Il caractérise l'habitat populaire de référence. Dans de nombreux films, il est l'espace de vie de personnages secondaires (ainsi dans *Un demi-million*, de Muhammad Khan, *La vie sur une aile de pigeon*, *Fichée aux moeurs*, de 'Atif al-Tayyeb) ou bien un espace secondaire, non retenu par l'action : l'essentiel se joue ailleurs (ainsi pour le domicile de l'avocat, l'appartement du policier dans *Les gens de /a haute*, de 'Ati Badrakhan, dans *Coup de maître* de 'Atif al-Tayyeb, l'appartement populaire des parents du héros dans *L'amour sur les Pyramides*). Il est sélectionné comme indicateur social (économique ou idéologique) situant le personnage, mais il n'est pas sélectionné, activé comme lieu d'action.
- 27 Par opposition, le couloir, lui, est l'espace d'accompagnement de l'action. Il est « activé » (au sens utilisé dans le maniement d'un ordinateur Macintosh pour désigner l'opération de sélection qui détermine un champ d'action possible). Espace moteur de l'affrontement conjugal (*La femme d'un homme important*, *Messieurs les hommes*), de l'éparpillement ou la dissémination des membres de la famille (*Jour amer Jour doux*), de la succession des passages, sans installation véritable des membres de la famille (*Retour d'un citoyen*).
- 28 Remarque : j'ai distingué les deux types : « à *sâla* » / « à couloir » parce que, dans les localisations des films observés, ces deux plans n'étaient pas compatibles. Le couloir est directement branché sur la porte d'entrée :
- soit perpendiculaire à elle (*La femme d'un homme important*, *Jour amer, jour doux*, *Messieurs les hommes*), avec aux deux bouts chambres et cuisine, salon et chambre de la mère toilettes/salle de bains et salon) ;
 - soit dans le même axe (*Retour d'un Citoyen*), assez long pour ne pas être confondu avec un vestibule.
- 29 L'activation du couloir, qui en fait le terrain choisi pour supporter d'importantes séquences de la vie cairote, est complexe. On peut y voir le reflet d'une nouvelle donne immobilière, penser que le couloir est effectivement un espace nouveau, propre à la nouvelle bourgeoisie moyenne dont les héros sont issus. Appartement moderne à Mohandessin pour *Messieurs les hommes*, appartement moderne-riche à Héliopolis pour *La femme d'un homme important*. Espace relativement ouvert, il transfère l'aisance du spatial au social. C'est ainsi que Atif al-Tayyeb utilise un effet-couloir (rapprochement/éloignement du personnage sans changer le cadrage) pour souligner clairement la richesse de l'appartement des parents de la fiancée dans *L'amour sur les Pyramides*.
- 30 Le couloir peut être un dispositif scénique plus dynamique et de ce fait plus « cinématographique » (gain d'espace visuel, recul, profondeur de champ).

- 31 Il peut être le support approprié à la dramaturgie contemporaine, métaphore du changement social et familial. Si la place de chacun à l'intérieur est normalement assignée, le respect de cette norme n'est plus assuré par l'actuelle vie cairote. L'indétermination est figurée par l'importance du couloir dans *Jour amer, jour doux*, espace de passage, de transit (faute de chacun sa place). Le couloir est, dans l'espace de la narration, la figure du passage, de la succession, de l'impossibilité d'une installation commune, le vrai reste (du séjour) du rassemblement familial, en dehors de ses moments ostentatoires (réception au salon). À l'exception de son utilisation comme signe (aisance spatiale-sociale) dans *L'amour sur les Pyramides*, c'est dans le couloir que se tient principalement l'action (*Retour d'un citoyen, la femme d'un homme important, Jour amer, jour doux*).
- 32 Mais cette insistance ne suffit pas à en faire un centre, au contraire, il en est l'absence. Car « activé » ne signifie pas centré. Le couloir n'est pas un centre, ni géométrique : il n'est pas ce autour de quoi se rassemblent les diverses pièces de l'appartement, il ne fait pas pivot ; ni hiérarchique, puisqu'il est trop près de la porte d'entrée et n'offre pas de quoi s'installer (sièges). Il ne peut être que le séjour d'une position provisoire. Il pourrait passer pour une intériorisation du passage, la répétition – au dedans – de l'espace de la ruelle – au dehors – ; l'homologie entre les deux espaces du couloir et de la ruelle est très visible dans le montage du film *Jour amer, jour doux*.
- 33 Espace dynamique moteur conflictuel, le couloir indiquerait un déplacement dans l'occupation de l'espace familial, une nouvelle figure de non-spécialisation, un refus, de la part des personnages, d'y occuper une place déterminée. Par exemple le refus d'entrer dans la pré-spécialisation des activités inhérentes aux différentes pièces. Ainsi la transformation de l'appartement conjugal en deux chambres (et intendance) dans *Messieurs les hommes*. Donc pour les cinq films présentés (*L'amour sur les Pyramides, Retour d'un citoyen, La femme d'un homme important, Messieurs les hommes, Jour amer, jour doux*, tournés entre 1983 et 1987), si les limites de l'espace domestique sont toujours des zones activées, le déplacement de l'espace de vie se voit à la désaffectation de la *sâla* au profit d'un espace non central, beaucoup plus instable, le couloir.
- 34 Plus généralement, avec l'idée d'un espace *activé*, fourni par les localisations et les cadrages choisis, le cinéma rend sensible la différence qu'il peut y avoir entre l'espace d'action et l'espace disponible, pour des sujets agissant dans un lieu donné. Il permet de repérer les accords ou écarts entre l'existence d'un plan (donnée architecturale) et les postures et usages qui l'accompagnent ou l'imprègnent (donnée sociologique). Les quelques exemples de films proposés permettent de dire que l'action du cinéma contemporain ne tient plus dans l'espace à *sâla*.
- 35 Dans l'étude de l'espace habité, entre espace architectural et pratiques habitantes, l'espace filmé pourrait donc être un intermédiaire intéressant à interposer, par la sélection spatiale qu'il opère ou dont il est porteur. Il marque en effet l'espace effectivement habité, au moins dans la représentation qu'une époque se donne d'elle-même à travers le cinéma, par opposition aux parties plus inertes d'un même espace domestique. De même que dans l'occupation du temps, on distingue des périodes actives et des temps morts, on pourrait, dans l'occupation spatiale des habitants, délimiter des espaces activés et des espaces morts.
- 36 Activés par qui ? Les habitants ou le cinéaste ? Si l'on peut, par ailleurs, s'assurer de savoir faire la différence entre les deux, le cinéma de fiction pourrait être rangé au

nombre des documents utilisables pour la connaissance de l'espace habité, à l'articulation des formes et des usages.

BIBLIOGRAPHIE

Lane E. W., 1986, *Manners and customs of the modern Egyptians*.

Depaule J.-Ch. et Arnaud J.-L., 1985, *A travers le mur*, CCI. Paris.

Depaule J.-Ch., 1982, « Espaces, lieux et mots », *Cahiers de la recherche architecturale* n° 10/11.

Depaule J.-Ch., 1987, « A propos de quelques points sensibles », *L'habitat urbain contemporain dans les cultures islamiques*, Cambridge-Massachusetts.

1987, « Espace centré. Figures de l'architecture domestique dans l'Orient méditerranéen », *Les Cahiers de la recherche architecturale* n° 20/21

1987, *Matériaux pour l'étude architecturale du logement contemporain au Caire*, École d'Architecture de Versailles.

ANNEXES

Filmographie

'Atif Al-Tayyeb:

1983 Le chauffeur d'autobus

1985 Fichée aux mœurs

1986 L'amour sur les Pyramides

1988 La vie sur une aile de pigeon

1989 Escadron de la nuit

1989 Le coeur de la nuit

Muhammad Khan :

1978 Coup de soleil

1979 Désir

1980 La vengeance

1981 L'oiseau sur la route

1981 L'invitation à dîner

1982 Un demi-million
1983 Le professionnel
1984 Porté disparu
1986 La ballade d'Omar
1986 Retour d'un citoyen
1987 La femme d'un homme important
1988 Les rêves de Hind et Camélia

Ali Badrakhan :

1981 Les gens de la haute

Khayri Bichara :

1981 La péniche numéro 70
1988 Jour amer, jour doux

Ra'fat Al-Mihi :

1980 Les yeux grand-ouverts
1983 L'avocat
1985 Image brisée
1987 Messieurs les hommes

NOTES

1. Entretien avec C. Bensoussan, 1987, *Cahiers de la recherche architecturale* n° 20/21.
2. Noweir S., 1987, « La fasaha-sâla aujourd'hui, définie par les habitants », *Matériaux pour l'étude architecturale du logement contemporain au Caire* ».

INDEX

Mots-clés : cinéma, habitation, logement